

EXPERIENCE OF UNDERSTANDING
THE WORKS OF ART

E. Shentseva, Candidate of Philosophy
Russia

The author describes the essence of the network theory, under which the German sociologist R. Häuslingen builds the theory of an artwork. The paper includes the in-depth consideration of the basic provisions of the theory, the author's interpretation of the interrelation between elements of the network structure "art project – recipient of art – context of art", and identification of the semantic facets of ideas and concepts of the theory with the conclusions of the Western European and Russian philosophy. The method of designing the theory within the network paradigm is analysed. The author noted the methodological prospects of experience of building the new type of theory for further examination of artworks in the context of socio-philosophical problems.

Keywords: network theory, network structure, work of art, social interaction, art project, recipient, context of art, aura, emergence.

Conference participant,
National Research Analytics Championship,
Open European-Asian Research Analytics Championship


ОПЫТ ПОНИМАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ИСКУССТВА

Шенцева Е.А., канд. Философ. Наук
Россия

В статье излагается суть сетевой теории, в рамках которой немецкий социолог Р. Хойслинг выстраивает теорию произведения искусства. Подробно рассматриваются основные положения теории, авторская интерпретация взаимосвязи элементов сетевой структуры «художественный проект искусства–реципиент искусства–контекст искусства», выявляются смысловые грани идей и понятий теории с выводами западноевропейской и отечественной философии. Анализируется метод конструирования теории в рамках сетевой парадигмы. Отмечаются методологические перспективы опыта построения теории нового типа для дальнейших исследований произведения искусства в контексте социально-философской проблематики.

Ключевые слова: сетевая теория, сетевая структура, произведение искусства, социальное взаимодействие, художественный проект, реципиент, контекст искусства, аура, эмергенция.

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике,
Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

 <http://dx.doi.org/10.18007/gisap:hp.v0i10.1582>

Все больше феноменов, ранее пребывавших на периферии социально-философской проблематики, становятся предметом исследовательского внимания. К таковым относится феномен художественной активности, приобретающий в современную эпоху принципиально новые многообразные и неоднозначные черты (в том числе ввиду появления новых технических возможностей), что существенно определяет духовный облик социума.

Опыт искусства не единственная, но одна из самых значительных сфер, где находит свое выражение художественная активность человека. Вместе с тем именно в данной сфере возникает коллизия, при которой, по словам немецкого теоретика Р. Хойслинга, в поле внимания «попадает все больше процессов, которые невозможно как следует описать средствами частных теорий» [Хойслинг, 2003. С. 37]. Автор обращается к эвристическим возможностям сетевой теории с целью преодоления указанного методологического затруднения. Прежде чем обратиться к анализу опыта ученого, представляется необходимым сделать несколько предварительных замечаний.

Несмотря на то, что объяснительные перспективы сетевой теории отмечаются многими авторами, сетевая парадигма в философии лишь начи-

нает осмысляться в качестве таковой. Понятие сети используется метафорически, по большей части с апелляцией к изменениям структуры социального пространства в связи с Глобальной сетью Internet. Большинство исследователей фиксируют внимание на формировании новой, сетевой структуры мира, принципиально нового стиля мышления. Многообразны способы сетевого моделирования. Так, Р. Коллинз выстраивает сетевую схему на основе информации о тесных личных связях между наиболее значительными философами, которые в процессе интенсивного, заряженного значительной эмоциональной энергией общения «транслируют прежний культурный капитал и превращают его в новую культуру» [Коллинз, 2002. С. 33].

Хойслинг выдвигает тезис о существенной гибкости при определении элементов сети, составными частями последней «абстрактно говоря – являются узлы и отношения» [Хойслинг, 2003. С.36]. В исследовании Коллинза эта абстрактная схема получает конкретное воплощение – мыслители выступают в качестве «узлов» сетевых структур, отношение же есть то особое интеллектуальное общение, в процессе которого генерируются новые идеи. Как мы видим, наполняясь конкретным содержанием, структура остается

устойчивой и достаточно универсальной, позволяя анализировать сети производства товаров и услуг (Р. Роуз) в одних случаях, в других – сети *интересного*, образованные совокупностью креативных возможностей субъектов (К. Сергеев), в-третьих, о чем речь шла выше – сети интеллектуального общения, продуцирующего новое философское знание и т. д. Несмотря на то, что составные части сети могут меняться, «сетевая теория при этом не встречает объяснительных трудностей» [Хойслинг, 2003. С. 36]. Значительный интерес вызывают взгляды авторов, усматривающих методологические параллели сетевой парадигмы и теории ризомы, разработанной Ж. Делезом и Ф. Гваттари.

Даже беглого взгляда достаточно, чтобы сделать вывод о зарождении новой эпистемологии, перспективной для философского осмысления возрастающей роли сетевых структур в современном обществе, однако анализ этого захватывающего процесса выходит за рамки настоящей статьи, предметом интереса которой является опыт построения теории произведения искусства, предпринятый Хойслингом, точнее говоря, метод конструирования теории и те философские идеи, теории, концепции, которые автор использует в качестве модулей, «между которыми

возникает или существует сеть теоретических сопряжений» [Хойслинг, 2003. С. 38]. Для немецкого ученого важно зафиксировать, что сетевая теория (как «метатеория») может сопрягаться со множеством других теорий, а также, что сетевая теория, предлагая слишком «абстрактные образцы», приобретает «спецификацию» непосредственно на конкретных исследованиях [там же, с. 39]. Как мы убедимся далее, автор предпринимает попытку наполнить конкретным содержанием абстракции сетевой теории.

Суть основных положений теории произведения искусства Хойслинга «Аура как социальный феномен» заключается в следующем.

Используя термин «произведение искусства» в кавычках для характеристики способов употребления, отличных от представленной им самим точки зрения, автор указывает на неуместность термина в его традиционном понимании, ибо правильнее вести речь о социальном взаимодействии между реципиентом искусства и художественным проектом [там же, с. 44]. Последний понимается как «сплав инкорпорированных ... интенций художника с содержащимися в нем формообразующими средствами» [там же, с. 60]. Произведением искусства (без кавычек) оно становится «в рамках процесса обнаружения», в процессе так называемой «рецепции» искусства [там же, с. 44]. Очевидно, что автор опирается точку зрения, которая прочно вошла в философскую мысль, относительно того, что смысл произведения искусства не существует, точнее сказать, пребывает в потенциальном (в терминологии В. Налимова, «запакованном») состоянии вне специфической активности субъекта, направленной на понимание искусства. Так, читаем у М. Бубера: «образ, представший человеку, хочет стать через него произведением» [Бубер, 1995, С. 20]. Сходным образом звучит мысль М.М. Бахтина о том, что смысл актуализируется «лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом» [Бахтин, 1979, С. 370]. Требуется «радикальное переосмысление» того, что до сих пор по-

нималось в качестве «социальных действующих, или просто действующих, или самостоятельных формообразователей» [Хойслинг, 2003. С. 45], и принятие художественного проекта в качестве такового отмечается как «наитруднейший барьер» с точки зрения социологических процессов [там же, с. 46]. Автор говорит о «преобладающем во взаимодействии взаимном конституировании, стабилизации и (динамической) актуализации точек взаимодействия, т. е., о действующих (в новом, наглядно не представимом смысле) и об отношениях, через которые происходит взаимодействие» [там же, с. 45]. Остановимся на этом тезисе более подробно. Во-первых, фиксируется принципиально новое представление о художественном проекте искусства как о «действующем», то есть реальном участнике социального взаимодействия. Во-вторых, подчеркивается мысль, фундаментальная как для классиков герменевтики, так и для представителей экзистенциальной философии и психологии, о «взаимном конституировании» проекта и реципиента. В свое время Бубер, подчеркивал, говоря об образе искусства, предстоящем для толкования, что «он воздействует на меня, как и я на него» [Бубер, 1995. С. 21].

Очевидно, что речь идет о том, что понимание искусства оказывает определенное влияние на конституирование смысловых структур субъекта понимания, а художественный проект, становясь произведением искусства (в хойслинговом понимании), обладая как концептом, так и множеством свобод толкования, способен прирастать в смысле. Очевидно, что в теории прослеживается идея, концептуальная для постструктуралистских теорий изменчивого восприятия Текста, текста как «методологического поля» и др. И, в-третьих, говорится об отношениях, через которые происходит взаимодействие (реализуется социальная активность). Полагаем, что в данном случае можно говорить о художественной активности, хотя автор и не употребляет этого термина. Таким образом, ученый, благодаря

открытости границ сетевой теории, выстраивает структуру, элементами которой являются *художественный проект, реципиент, контекст* (как пространство, где ожидается взаимодействие, называемое произведением искусства), а также *отношения* (как тип активности реципиента). Как мы видим, новое теоретическое здание выстраивается на основе теории социального взаимодействия, основных положений герменевтики, экзистенциальной психологии, посредством использования возникающих между ними сетей теоретических сопряжений.

Как упоминалось выше, в качестве элемента структуры вводится контекст искусства, то есть, временное, культурное, семантико-эстетическое и топологическое пространство [Хойслинг, 2003. С. 50]. Представляется существенным для характеристики современной социокультурной практики вывод ученого о том, что музей, концертный зал, театр и т. д. как контексты, в которых должно состояться произведение искусства, образуют «самоупрощение процессов взаимодействия»; в них происходит «упрощающее распределение ролей», иначе говоря, переполненные залы, музеи и т.д. создают иллюзию социальной активности, более того, люди, ввиду только факта посещения «уже воспринимают себя как реципиентов искусства и в качестве таковых воспринимаются другими» [там же, с. 47]. Стандартизация, упрощение процесса взаимодействия обусловлены и «автоматически поставляемой в комплекте» программой (последняя понимается как «разжеванные суждения», стратегии оценок и т.д.), что в итоге избавляет реципиента от взаимодействия – «он может как бы откинуться в кресле» [там же, с. 48-49], при этом, говоря словами Т. Адорно, испытывая чувство житейского комфорта [Адорно, 1999. С. 127], или же в случае намеренной (отчаянной) провокации художника может воспринимать его как «средство для возбуждения притупленных и утомленных жизнью нервов» [Ницше, 2001. С. 17]. «И это фатально!» – утверждает Р. Хойслинг, в частности, и в том

смысле, в котором «презумпция понятности фатальна для понимания», о чем говорили и С.С. Аверинцев, и Ю.М. Лотман. Институты культуры, а к ним можно присовокупить и соответствующие образовательные институты, есть исторически сложившиеся структуры трансляции социокультурного опыта человечества, однако, точно подмеченный факт «самоупрощения», позволяет сделать вывод о том, что «музей, концертный зал, театр ... скорее препятствуют искусству, нежели способствуют ему» [Хойслинг, 2003. С. 50]. Хотя автор и упрекает себя в абсурдности сделанных выводов с традиционной точки зрения, однако многие авторы отмечали указанное явление. Как писал в свое время Адорно: «Большая часть культуры служит тому, чтобы помешать людям задуматься над собой и над миром» [Адорно, 1999. С. 43].

В чем же заключается перспектива того, чтобы социальное взаимодействие, а именно произведение искусства, состоялось? Автор, прежде всего, предпринимает попытку представить произведение искусства динамически и видит его состоятельность лишь в случае взаимодействия, актуализации элементов структуры (проекта, реципиента, контекста) в феномене произведения искусства, и, напротив, доказывает невозможность данного типа взаимодействия, если распадается («терпит крах») одна из трех составляющих структуры. Более того, «крах уже *одной* (курс. авт.) конструкции влечет за собой распад и других конструкций» [Хойслинг, 2003. С. 50]. В качестве одного из примеров приводится известный эксперимент с прослушиванием музыки Л. Бетховена племенем меланезийских туземцев. Результатом было то, что туземцы «акустически не восприняли совершенно ничего ... они обратили внимание лишь на вращение пластиночного диска и на постепенное движение иглы к центру пластинки, причем их созерцание внезапно прекратилось, как только пластинка была доиграна до конца» [там же, с. 51-52]. Несмотря на экзотичность примера, он вполне может иллюстрировать множество ситуаций, происходящих и с более

респектабельной, чем туземцы публикой, когда произведение искусства «терпит крах».

Постулируя мысль о том, что произведение искусства есть процесс взаимодействия и с целью отличия его от остальных, исследователь обращается к понятию ауры, ключевому в эссе В. Бенямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Речь не идет ни о развитии беняминовского понятия, ни, разумеется, о его заимствовании. Автору для плодотворного использования понятия ауры «необходимо значительное перетолкование» последнего. Для Хойслинга аура не есть свойство некоторого предмета, но характеристика «интерактивного процесса» между реципиентом, художественным проектом и контекстом искусства. Иначе говоря, беняминовское понятие ауры, которая возникает в процессе художественной активности реципиента, переносится с характеристики произведения искусства на процесс взаимодействия. И далее, понятие ауры необходимо воспринимать как «описание эмергенции» феномена произведения искусства [там же, с. 54]. На примерах анализа сменяющих друг друга фаз от признания до полного забвения произведений И.С. Баха, А. Сальери, ученый делает вывод о том, что «аура – феномен не инвариантный к времени и контексту» и рассматривает изменения в художественном проекте, в реципиенте и в контексте искусства ввиду которых аура утрачивается или вновь обретается [там же, с. 55], то есть, ведет речь, в том числе, о том явлении, суть которого с исчерпывающей полнотой выражена в лаконичном высказывании франкфуртского философа: «Великие произведения способны ждать» [Адорно, 2001. С. 62].

Обратимся к понятию эмергенции, описывающему «такое положение вещей, когда целое больше суммы его составляющих частей» и для описания которого, как отмечалось выше, вводится понятие ауры. «Эмергенция означает возникновение процессов и свойств более высоких уровней, не сводимых к про-

цессам и свойствам более низких уровней». И далее: «... аура есть не что иное, как именно этот феномен эмергенции» [Хойслинг, 2003. С. 60]. Подкрепляя одно понятие другим и, по сути, отождествляя их, автор говорит о возникновении нового структурного и процессуального уровня (благодаря взаимодействию элементов структуры), которому присущи и собственная динамика, и «образование специфических свойств нового характера». Именно формирование этого уровня и есть произведение искусства [там же, с. 60]. В некотором смысле понятие эмергенции представляется избыточным, однако возможно предположить, что оно вводится в связи с тем, чтобы подчеркнуть, что взаимодействие проекта, реципиента и контекста искусства ведет к усложнению и возникновению структур более высокого порядка. У автора диалогической герменевтики этот процесс описан как обогащающее бытие вживание, благодаря которому «осуществляется нечто, чего не было ни в предмете вживания, ни во мне до акта вживания» [Бахтин, 1995. С. 30]. При этом, поскольку и реципиент, и проект, и контекст взаимовлияют друг на друга, «продвигают друг друга», достаточно рельефно просматривается механизм социально-культурного изменения в процессе произведения искусства, которое каждый раз происходит заново, его как результат, по образному выражению М.К. Мамардашвили, «нельзя положить в карман». Произведение искусства как культурный механизм должно практиковаться, ибо культура есть практикование сложности. Произведение искусства (используем этот термин в традиционном смысле), оставаясь самим собой, актуализировавшись в процессе взаимодействия, прирастает в смысле; в субъекте понимания (реципиенте) происходят активные процессы смыслостроительства, усложняется и развивается смысловая сфера, что вкупе способно значительно изменять социокультурный ландшафт современности.

Таким образом, произведение искусства раскрывается через понятие ауры, при этом феномен ауры есть

эмергенция. Как представляется, ученый здесь обращается феномену катарсиса, имеющего в философской мысли более чем двухтысячелетнюю историю толкования. Несмотря на то, что в различных теориях катарсиса авторы выражают собственное понимание смысла и назначения искусства, в целом данное понятие служит обозначением сути подлинного искусства как феномена актуализирующегося, становящегося в процессе встречи (диалога), говоря языком Бахтина, двух со-знаний. Во многом исходя из теорий катарсиса, Хойслинг однако избегает употребления самого понятия, возможно ввиду его «нагруженности» философскими, эстетическими и религиозными коннотациями (может быть особенно последние и сообщают для автора неприемлемость использования данного понятия) и обращается к понятию ауры.

Как отмечалось выше, аура не есть парафраз понятия Беньямина, но его «радикальное» переосмысление. Понятие ауры, пришедшее из мистической сферы, выражая и «чарующее» напряжение, и нечто «таинственное», рассматривается как исключительно «посюсторонний» феномен и именно в данном качестве отражающий «чары искусства», разворачивающиеся в социальном контексте [Хойслинг, 2003. С. 19]. Автор утверждает (признавая, что для этого «требуется много труда»), что «надо рассматривать мысли об ауре в совершенно секуляризованной форме как феномен социального взаимодействия» и – важное дополнение – «но в то же время, сохранить содержание этих мыслей, чтобы наделить речью захватывающее в искусстве» [там же, с. 63]. Не отрицая идею тайны, исходящей от искусства, немецкий теоретик обращает ее «в общество, в реальное время, во все культурные и общественные взаимосвязи» [там же, с. 20]. Выскажем предположение, что упорство, с которым автор стремится снять метафизический покров с ауры, а, следовательно, и феномена искусства, может свидетельствовать о его глубоком внутреннем сомнении в том, что возникновение ауры может получить объяснение «в совершенно секуляризованной форме». Анализ полемики относительно

религиозного в искусстве выходит за рамки настоящей статьи, однако факт обращения к понятию ауры может служить неявным свидетельством интуиции автора в понимании того, что, как писал Н.А. Бердяев: «Искусство религиозно в глубине самого художественного творческого акта» [Бердяев, 2002. С. 334], но не в смысле принадлежности к какой-либо конфессии, но в смысле возникновения «глобальных связностей сознания» (оборот Мамардашвили), без которых невозможно подлинное произведение искусства.

Отметим и следующее. Хойслинг как социолог и как подлинный любитель искусства (особенно музыки, судя по многочисленным примерам и характеру описания) говорит будто на разных языках: в первом случае его язык точен, конкретен, иногда намеренно наукообразен; во втором – более живой, полный метафор («искусство порождает чарующую близость» [Хойслинг, 2003. С. 62], необходимо «наделить речью захватывающее в искусстве» [там же, с. 63]. Примеры можно продолжить). Мы отмечаем данный факт с тем, чтобы зафиксировать внимание на сложности теоретизации столь тонкого феномена как произведение искусства как в его традиционном понимании, так и в хойслинговской интерпретации. Вынуждены признать, что какой бы настойчивой не была исследовательская интенция, за скобками неизбежно остается нечто, упорно не поддающееся анализу.

Суммируя главное, отметим, что, *во-первых*, для Хойслинга важно не оказаться на уровне анализа элементов, его основная интенция направлена на осмысление взаимосвязи элементов структуры, при которой возникает произведение искусства как взаимодействие. *Во-вторых*, термин «произведение искусства» служит для обозначения динамической характеристики и подчеркивает процессуальный момент факта взаимодействия художественного проекта и реципиента. *В-третьих*, преодолевая каноны социологической теории, в качестве одного из действующих автор вводит художественный проект произведения искусства. *В-четвертых*, произведения искусства возможно лишь при

наличии всех элементов структуры, в результате интерактивного взаимодействия которых возникает феномен ауры произведения искусства, а при отсутствии (или несостоятельности) одного из элементов произведение искусства невозможно.

Как мы попытались показать, в ходе построения теории произведения искусства автор опирался на идеи, получившие фундаментальную разработку в западно-европейской и отечественной философской мысли. Выстраивая теорию произведения искусства, которая во многом носит рамочный характер (автор признает, что его научные изыскания есть лишь «эскиз теории»), ученый реализует принцип модульного построения сетевой конструкции, синхронизируя, в том числе, теории социального взаимодействия, философии и социологии искусства, теории катарсиса и герменевтики, а также постструктуралистские теории Текста.

Если допустить возможность переноса способов социального изменения, использованных В.В. Волковым в процессе анализа фоновых практик, таких как артикуляция, реконфигурация, заимствование [Волков, 1997. С. 17] на способы построения теории, это дает возможность осмыслить внутренний механизм метода Хойслинга, то есть попытаться понять и конкретизировать, каким образом осуществляется построение теории. Вводя в качестве объекта социального взаимодействия художественный проект искусства (наряду с реципиентом и контекстом) артикулируется идея, характерная для гуманитарной мысли XX века, в том числе, для постструктуралистских теорий Текста, согласно которой субъект понимания является неотъемлемым структурным компонентом произведения искусства. Не столько заимствование, но значительная реконфигурация понятия ауры, позволили автору (вкуче с опорой на основные положения теорий катарсиса, герменевтики) зафиксировать внимание на процессуальной, становящейся природе произведения искусства, требующего постоянного производства посредством специфи-

ческой (художественной) активности субъекта понимания. Также артикулируется ключевое положение философии и социологии искусства в понимании искусства как механизма социокультурного изменения. В выстраивании структуры художественный проект – реципиент – контекст заимствуется и подвергается реконфигурации структура элементарного акта коммуникативного взаимодействия *отправитель – канал – получатель* [Моль, 1973. С. 126].

Как мы убедились, в «чистом» виде не используется ни один способ, скорее в процедуре теоретического сопряжения автор использует их различные конфигурации. Можно сказать, что автор, заимствуя, подвергая большей или меньшей реконфигурации, артикулирует те или иные идеи, теоретические высказывания, постулаты, подчиняя их главной цели своей теории – объяснить процесс понимания искусства как феномен социального взаимодействия. В свою очередь данный опыт может служить значительным методологическим импульсом и продуктивно использоваться в контексте социальной философии, поскольку, являя собой реализацию принципа построения теории нового типа, позволяет расширить представления о механизме социокультурных изменений в современном обществе, а также уточнить роль социокультурных институтов в процессе взаимодействия человека и искусства. Автор переводит процесс понимания искусства в поле социального взаимодействия, что может быть перспективным, в том числе, для акцентирования внимания на той социокультурной роли, которую играет реципиент как субъект понимания в судьбе произведения искусства, а следовательно, как в сохранении традиции, так и в обновлении культурного кода современности.

Вместе с тем, возникает ряд вопросов, существенных для социально-философского осмысления современной социокультурной практики. Первый связан с применимостью рассматриваемой теории для понимания и объяснения взаимодействия, в котором в качестве одного из объектов выступает художественный про-

ект некоторого продукта массовой культуры. Во-вторых, если следовать логике представленной теории, произведение искусства есть суть взаимодействия, однако остается неясным вопрос о том, какими могут быть социокультурные результаты данного взаимодействия. В-третьих, требуют уточнения характеристики (художественной) активности реципиента искусства, роль которого в социальном взаимодействии данного типа неоспоримо высока.

С определенной долей уверенности можно говорить о том, что теория Р. Хойслинга «Аура как социальный феномен» представляет существенный интерес как метод построения теории нового типа и она, следуя логике самой сетевой теории, может войти в качестве одного из структурных компонентов в более объемную теорию художественной активности человека в современную эпоху.

References:

1. Adorno T. Izbrannoye: Sotsiologiya muzyki [Sociology of music]. – Moscow.- St. Petersburg., University book., 1999.
2. Adorno T. Esteticheskaya teoriya [Aesthetic Theory]. - Moskva, Respublika [Republic], 2001. <https://doi.org/10.2307/2905615>
3. Bakhtin M.M. Chelovek v mire slova [The man in the world of speech]. - Moscow., Izdatelstvo ROU [ROU Publishing house]., 1995.
4. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. - Moskva, Iskustvo [Art], 1979.
5. Berdyayev N.A. Smysl tvorchestva [The meaning of creativity]. - Moskva, AST, 2002.
6. Buber M. Dva obraza very [Two images of faith]. - Moscow., Respublika [Republic], 1995.
7. Volkov V.V. O kontseptsii praktik v sotsial'nykh naukakh [The concept of practice in the social sciences]., SotsIs. 1997., No. 6., pp. 9-23.
8. Kollinz R. Sotsiologiya filosofii: global'naya teoriya intellektual'nogo izmeneniya [The

Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change]. – Novosibirsk, Sib. chronograph, 2002.

9. Mol' A. Sotsiodinamika kul'tury [Sociodynamics of culture]. - Moskva, Progress, 1973.

10. Nitshe F. Rozhdeniye tragedii iz dukha muzyki [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music]. - Moskva, AD Marginem, 2001.

11. Khoysling R. Sotsial'nyye protsessy kak setevyye igry. Sotsiologicheskiye esse po osnovnym aspektam setevoy teorii [Social processes as network games. Sociological essays on major aspects of the network theory]. - Moskva, Logos-Al'tera, 2003.

Литература:

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.-Спб., Универ. кн., 1999.
2. Адорно Т. Эстетическая теория. - М., Республика, 2001. <https://doi.org/10.2307/2905615>
3. Бахтин М.М. Человек в мире слова. - М., Изд-во РОУ, 1995.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., Искусство, 1979.
5. Бердяев Н.А. Смысл творчества. - М., АСТ, 2002.
6. Бубер М. Два образа веры. - М., Республика, 1995.
7. Волков В. В. О концепции практик в социальных науках., СоцИс. 1997., № 6., С. 9–23.
8. Коллинз Р. Социология философии: глобальная теория интеллектуального изменения. – Новосибирск, Сиб. хронограф, 2002.
9. Моль А. Социодинамика культуры. - М., Прогресс, 1973.
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. - М., AD Marginem, 2001.
11. Хойслинг Р. Социальные процессы как сетевые игры. Социологические эссе по основным аспектам сетевой теории. - М., Логос-Альтера, 2003.

Information about author:

1. Elena Shentseva – Candidate of Philosophy; address: Russia, Novosibirsk city; e-mail: metaphysica7@yandex.ru